

KRK EDICIONES · A ESCENA

Consejo editorial:

Roberto Corte
Antonio Fernández Insuela
Eladio de Pablo

COMPAGINACIÓN: MAURO DÍAZ
DISEÑO DE CUBIERTA: MARTA VIGIL LAGRANDA
ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA: JUAN NAROWÉ
AL CUIDADO DE LA EDICIÓN: CELESTE SÁNCHEZ MARTÍNEZ

LAILA RIPOLL

Los niños perdidos

Introducción de
Francisca Vilches de Frutos

KRK EDICIONES · 2010

FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS
CSIC. Centro de Ciencias Humanas y Sociales

Introducción

Entre tumbas, desvanes y tejados: los espacios de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo¹

La existencia de cambios trascendentales de naturaleza científica y tecnológica, con un impacto indiscutible en lo económico y lo social, ha puesto de relieve la vigencia de las reflexiones sobre los procesos de construcción de la identidad colectiva y sobre la importancia del conocimiento de los acontecimientos históricos más influyentes en el desarrollo de las naciones y en la configuración de su tejido social. En este marco cobran cada vez mayor importancia las investigaciones y creaciones artísticas sobre la vida política, científica, cultural y social de los españoles y españolas que iniciaron el exilio tras el final de la Guerra Civil,² pero también de aquellos que lu-

¹ Este ensayo se ha realizado en el marco de dos proyectos de investigación: Representaciones de Género en la Industria Cultural. I. Mujer y Artes Escénicas (PEM2009-09092. Subprograma FEME) y Mujer y Esfera Pública en la Literatura Española (1900-1950) (PEM2009-11455).

² Véanse los ensayos que integran los volúmenes editados por José Luis Abellán (dir.). *El exilio español de 1939*, 6 vols., Madrid, Taurus, 1976-1978; Manuel Aznar Soler (coord.), *Las literaturas exiliadas en*

charon en defensa de la República y permanecieron en España durante esos oscuros años de la inmediata posguerra.

Laila Ripoll (Madrid, 1964), una de nuestras más destacadas creadoras dramáticas del teatro español contemporáneo en su condición de autora, directora y gestora de su propia compañía, Micomicón, cuya producción dramática se asoma con regularidad a los escenarios nacionales e internacionales en la última década, algo infrecuente cuando se trata de autoras dramáticas, a pesar del extraordinario avance que se ha producido en España en materia de educación desde 1975,³ asume este reto desde el ámbito de la industria cultural y trae a la actualidad en *Los niños perdidos* los últimos momentos de la Guerra

1939, Barcelona, Associació d'Idees-GEXTEL, 1995; y Alicia Alted Vigil y Manuel Lluisa, *La cultura del exilio republicano español de 1939*, Madrid, UNED, 2003.

³ Sobre la situación de la escritura dramática de mujeres en el teatro contemporáneo español, véanse los ensayos de Francisca Vilches de Frutos, «Gender Mainstreaming (Transversalidad en medidas de género): un reto para el teatro español en el marco de la creación del espacio cultural europeo», en Fernando Doménech (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2008, pp. 441-448; y «Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo», en Diana Castillejo (ed.), *Teatro hispánico. Siglos XX-XXI*, Bruxelles, ALEPH, 2010, 24, pp. 9-28.

Civil española (1936-1939) y la inmediata posguerra. Transcurridos cinco años desde su publicación y estreno (2005), conviene recordar que en el seno de la sociedad española democrática comenzaban a alzarse las primeras voces reclamando una revisión que permitiera conocer en profundidad el desarrollo de esta contienda, así como el reconocimiento de los derechos de las personas que sufrieron sus consecuencias más negativas, incidiendo, en especial, en la restauración de sus derechos como ciudadanos españoles a las víctimas y en proceder a la exhumación y enterramiento de los cadáveres de las personas que sufrieron las represalias del régimen franquista. Como recogía el texto de la finalmente aprobada Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura, más conocida como la Ley de la Memoria Histórica:

Es la hora, así, de que la democracia española y las generaciones vivas que hoy disfrutan de ella honren y recuperen para siempre a todos los que directamente padecieron las injusticias y agravios producidos, por unos u otros motivos políticos o ideológicos o de

creencias religiosas, en aquellos dolorosos períodos de nuestra historia. Desde luego, a quienes perdieron la vida. Con ellos, a sus familias. También a quienes perdieron su libertad, al padecer prisión, deportación, confiscación de sus bienes, trabajos forzados o internamientos en campos de concentración dentro o fuera de nuestras fronteras. También, en fin, a quienes perdieron la patria al ser empujados a su largo, desgarrador y, en tantos casos, irreversible exilio.⁴

En este contexto Laila Ripoll retoma una línea de reflexión que ha surcado el teatro español contemporáneo desde las primeras décadas posteriores al conflicto, con hitos tan relevantes en la década de los cuarenta y de los cincuenta del siglo xx como *La libertad en el tejado*, de María Teresa León (Logroño, 1904-1988),⁵ y *La tumba de Antígona*, de María

⁴ BOE, 27 diciembre 2007, p. 53.410.

⁵ Editada en la Biblioteca del Exilio por Manuel Aznar Soler (Sevilla, Renacimiento, 2003) y por Gregorio Torres Nebrera en la Colección Literatura Dramática de la Asociación de Directores de Escena de España (Madrid, ADE, 2003).

Zambrano (Vélez-Málaga, 1904-1991),⁶ entre otros, pero imprimiéndole un nuevo sesgo, la denuncia de la violencia ejercida contra las víctimas más débiles de estos conflictos, los niños y niñas, quienes no sólo sufren la privación del afecto de sus seres más queridos y del sustento mínimo, sino que también son sometidos a agresiones físicas y psicológicas que conducen en muchos casos a la muerte. En efecto, si en los textos anteriormente citados se denunciaba a través de la recreación de algunos de los mitos más importantes de la tradición clásica la situación de los defensores de la República durante la España franquista de la posguerra, se exigía el reconocimiento de la pertenencia de los que iniciaron el exilio a la ciudadanía española, se reclamaban responsabilidades a los colectivos implicados en las acciones represivas emprendidas contra éstos, se llamaba la atención sobre la necesidad de dejar en herencia a las sociedades del

⁶ Con el mismo título se estrenó en el Teatro Romano de Mérida (13-VIII-1992) una versión y puesta en escena de Alfredo Castellón, cuyo texto fue publicado por la SGAE (Madrid: SGAE, 1997). Previamente, bajo el título de *Delirio y muerte de Antígona*, se había presentado un fragmento de la obra en el Convento de los Dominicos de Almagro (2-VII-1983) y un año más tarde otro espectáculo basado en la obra, *Antígona*, creación de Teatro-Estudio de Málaga, dirigida por Juan Hurtado (24-VII-1984).

futuro unos valores, confiando en el poder regenerador de las jóvenes generaciones, y se exigía el cumplimiento de una obligación moral, la de enterrar a los muertos según unos ritos, Laila Ripoll vuelve a retomar esta problemática convirtiendo en protagonistas de la acción no a los adultos, sino a unos *niños*, hijos de represaliados, reclusos en un orfanato. Es importante señalar aquí la significación de esta opción en un momento como el actual, en el que se está prestando cada vez mayor atención a la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Niños de 1989 y a las últimas disposiciones internacionales sobre conflictos armados, que inciden en la necesidad de condenar la violencia contra los civiles, en particular contra mujeres y niños, unas acciones que no sólo no se han detenido sino que han experimentado una mayor escalada.⁷

⁷ En la Resolución 1820 (2008) aprobada por el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas en su 5916.^a sesión, celebrada el 19 de junio de 2008, se reitera su «profunda preocupación por el hecho de que, a pesar de su repetida condena de la violencia contra las mujeres y los niños en situaciones de conflicto armado, y no obstante sus llamamientos dirigidos a todas las partes en los conflictos armados para que desistan de esos actos con efecto inmediato, tales actos siguen ocurriendo y en algunas situaciones se han vuelto sistemáticos y generalizados y han alcanzado un grado alarmante de brutalidad» (S/RES/1820, 2008, p. 2).

Este compromiso de Laila Ripoll con la Memoria Histórica debe ser entendido también como una consecuencia de las experiencias vividas en su condición de nieta de exiliados españoles. En una entrevista concedida a José Henríquez y publicada en *Primer Acto* con ocasión del estreno de la obra en el X Festival Internacional Madrid Sur, la autora reivindicaba estas raíces y su compromiso, presente en otras suyas tan conocidas como *La ciudad sitiada*,⁸ *Atra Bilis*,⁹ *Que nos quiten lo bailao...*,¹⁰ *La frontera*¹¹ o *Restos*,¹² esta última escrita en colaboración con Rodrigo García, José Ramón Hernández y Emilio del Valle, una creación colectiva sobre el conflicto sociopolítico generado tras la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica:

⁸ Premio Caja de España 1996 para textos teatrales y Primer Premio a la Mejor Dirección del Certamen de Directores de Escena de Torrejón de Ardoz, de Madrid, 1999, fue estrenada en La Cuarta Pared de Madrid (1999), siendo su primera incursión como autora en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante (vii edición), el más destacado certamen de teatro español contemporáneo.

⁹ Mención especial del jurado del Premio María Teresa León 2000, se estrenó en el Festival Escena Contemporánea 2001 de Madrid, se representó en la ix edición de la muestra antes citada (2001) y se alzó con el Primer premio del Certamen de Directoras de Escena 2002.

¹⁰ Estrenada en La Nave de Cambaleo, en Madrid (2004).

¹¹ Estrenada en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires (2004).

¹² Presentada en la XVII Edición de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante (2009).

A mí el tema de la Guerra Civil me obsesiona muchísimo, probablemente por antecedentes familiares. Soy nieta de exiliados, eso marca [...]. Yo no puedo vivir de espaldas a esto. Me pone los pelos de punta, siento que es algo que le debo a mi gente, a mis abuelos, a tanta gente que se quedó en el camino.¹³

Para ello recurre a la concepción de un espacio simbólico, el desván de un orfanato, con dos únicas aperturas al exterior, una ventana abuhardillada y una puerta cerrada hasta el final, invadido de objetos inservibles y defectuosos (somieres oxidados, sillón de un dentista, biombo de enfermería, carrito de madera, imágenes religiosas, armario de luna de tres cuerpos), que sirve de refugio y espacio lúdico para Lázaro, Marqués, Tuso y Jesúsín, el Cucachica, cuatro *niños* unidos por su condición de huérfanos y la carencia de cuidados por parte de los responsables del centro donde están acogidos, tras ser separados de sus padres y madres, personas que, como se irá desentrañando, murieron o sufrieron represalias durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra. Un interesante juego de teatro en el teatro permite a la

¹³ José Henríquez, «Entrevista con Laila Ripoll», *Primer Acto*, Madrid, 2005, 310, pp. 118-130 (la cita en pp. 119-120).

autora convertir en únicos protagonistas y guías en este viaje hacia el pasado a estos *niños*, que, lejos de la ingenuidad de la infancia, actúan de relatores del clima de terror que se instauró en la España franquista tras el final de la Guerra Civil. En efecto, a pesar de que al comienzo de la obra aparece un personaje adulto, Sor, una religiosa que irrumpe con su presencia y discurso amenazante en el desván, el desenlace de esta primera escena revela que, en realidad, se trata de una personalidad asumida en sus juegos teatrales por un cuarto *niño*, Tuso, un retrasado mental que ronda ya la cincuentena, integrante también él de ese círculo mágico surgido de la unión ante la ausencia de afecto y la necesidad. Sin embargo, el sonido de la llegada de unos aviones y de los bombardeos posteriores permitirá conocer una realidad muy distinta con la que hasta el momento habíamos convivido. Cuando el Cucachica intenta huir, traumatizado por sus experiencias anteriores, Lázaro y Marqués le comunican la verdad de sus existencias: ninguno de ellos puede salir de ese espacio, puesto que son sólo recuerdos del mayor, Tuso, el único sobreviviente de los cuatro amigos que varias décadas atrás se reunían en el desván para hacer más llevadera su dura existencia de huérfanos. Sabremos que dos de ellos mu-

rieron de inanición encerrados en el desván al subir a hacer compañía al tercero, el Cucachica, muerto también al ser arrojado desde la ventana del desván por la religiosa del centro cuya personalidad había asumido Tuso en sus juegos infantiles, quien decide castigarla haciendo que ruede por las escaleras. El reconocimiento de estos hechos a través de un fenómeno de catarsis colectiva proporciona finalmente la paz a los tres niños, que deciden abrir la puerta y, despidiéndose de su amigo de la infancia, dirigirse hacia una luz muy potente.

Al adentrarse en estos espacios de libertad que generan los juegos metateatrales, con constantes canciones, rezos, discursos de época y referencias epistolares, los protagonistas logran transmitir con una inusitada intensidad miedos, privaciones y deseos temporales que viajan por los surcos del tiempo para traer a colación la necesidad de mantener vivo el recuerdo de aquellos años y reparar de esa manera la injusticia de haber sumido en el olvido la existencia de tantos seres humanos. En el prólogo de la obra en su presentación en la XIV edición de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante (2006), Laila Ripoll incidía en la necesidad de buscar las respuestas a tantos silencios vividos desde

la infancia, en iluminar tantos hechos ocultos tras los pliegues de la Historia:

Se cumplen ahora treinta años de la muerte de Franco. Treinta años en los que, en aras de la «reconciliación», se ha hablado muy poco o casi nada de lo sucedido en nuestra posguerra. Y ya va siendo hora. Muchos de los españoles más jóvenes desconocen absolutamente lo sucedido en aquellos años, muchos de los españoles más viejos se han esforzado en intentar olvidar... Y aquí llegamos nosotros, los nietos de los que vivieron y murieron en la guerra, los hijos de los niños perdidos en las cárceles, trenes o albergues religiosos y del Auxilio Social, los hijos de los niños que se criaron entre olor a tiza y a hábito rancio, niños criados entre monjas, entre uniformes azules y boinas rojas. [...] Y aquí estamos nosotros ya mayores, algunos ya padres... y nos preguntamos, y nos revolvemos, y nos cabreamos porque no nos lo han contado y queremos saber.¹⁴

¹⁴ Libro-programa de la XIV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 2006, pp. 82-83.

Nos vemos así inmersos en las distintas manifestaciones de la privación de libertad, de la violencia física y psicológica ejercida contra estos niños, quienes, por sus orígenes, sufren hambre, el abandono de sus seres queridos, condiciones extremas de vida, insultos, amenazas y acciones punitivas.¹⁵ Conoceremos así el impacto sobre la población civil de la guerra de los bombardeos de los aviones alemanes («Había montones de muertos en las aceras y nos daba muchísimo miedo porque a algunos de los muertos los conocíamos», p. 100); las ínfimas condiciones de los vagones de transporte en los que, hacinados, eran embarcados camino de los hospicios los niños y niñas cuyos padres y madres habían muerto, habían sido fusilados o encarcelados

Algunos estaban tan malitos que ni se quejaban. Ni siquiera decían nada cuando los de arriba hacíamos pis y les caían los *meaos* encima desde las grietas de las tablas (p. 81);

su desamparo cuando eran separados de sus familiares

¹⁵ Sobre esta cuestión véase el tratamiento dado por otra gran escritora, Rosa Regàs, en Pilar Nieva de la Paz, «Memoria e identidad: la reeducación de los niños republicanos en *Luna, luna* (1999), de Rosa Regàs», *Hispanística* xx, Bourgogne, Dijon, 2007, 25, pp. 217-231.

a mis hermanas se las llevaron unas monjas, y yo y mi hermano nos quedamos por ahí, por la calle, comiendo basuras y durmiendo en el portal, esperando a que volvieran mis padres (p. 100);

la pérdida de la identidad a la que intentaban someterlos al quitarles sus apellidos

yo no soy Expósito, que de verdad, de verdad, mi padre se llama Lázaro Alonso y mi madre Visitación, o sea Visi, Quintana, que de eso sí que me acuerdo perfectamente (p. 101).

La representación inicial en la que Tuso adopta la personalidad de la religiosa que está al cargo de los pequeños permite iluminar la privación de afecto de sus seres cercanos, cuyas visitas y regalos no son permitidos como una medida sistemática de castigo contra su rebeldía a acatar los discursos o las órdenes recibidas («Les retiran la correspondencia de sus tíos y los tebeos que les envían» p. 69). Sus pocos años no les impiden entender la actitud de las personas que, bajo la apariencia de bondad y condescendencia, esconden, sin embargo, una actitud maniquea sobre el bien y el mal, que no dudan en culparlos de las acciones de sus familias

Salvajes, que estáis sin civilizar. ¡Desagradecidos! Encima de que os traigo leche. ¡Cómo se nota que venís de donde venís! ¡Satanases! ¡Desgraciados! ¡Cómo se nota la sangre que lleváis! (p. 45)

y de utilizarlos como instrumentos para dañarlos psicológicamente.

Pero también en la lectura de *Los niños perdidos* accedemos a algunas de las dinámicas que sustentaron la ideología y actuaciones del régimen franquista durante estos años: sus vinculaciones con la formación falangista creada por José Antonio Primo de Rivera, su carácter confesional católico, la importancia concedida a los centros educativos como transmisores de sus valores... Se recuerda la campaña que desde la Sección Femenina lideraban Pilar Primo de Rivera y las órdenes religiosas para educar en la ideología del régimen a los hijos de los represaliados e, incluso, captar vocaciones religiosas, como se refleja en el testimonio epistolar de la monja dirigido a su propia madre donde le pide que la olvide:

Señora: déjeme usted en paz. Ahora sé que mi padre era un criminal y bien fusilado está. Aquí me han abierto los ojos y no quiero saber nada más de su fa-

milia de asesinos. Voy a tomar los hábitos. Mari Carmen ha muerto, ahora soy sor Resurrección del Señor. Le ruego que se olvide de que alguna vez tuvo usted una hija (p. 54).

Lázaro, no duda en dar vida a una muñeca disfrazada con una camisa azul y una boina roja, un personaje perteneciente a la Organización Juvenil de la Falange, que reproduce lo que constituía el saludo más frecuente durante esos años:

España, una, grande y libre, sostenida por la sangre de los caídos, guiada por Franco, el Caudillo, con el ideal de José Antonio Primo de Rivera presente (p. 67).

Junto con Marqués, entona también una de las melodías de la Falange más populares del período:

Ya las banderas
cantan victoria
al paso de la paz
y han florecido,
rojas y frescas,
las rosas de mi haz (pp. 65-66).

Es importante incidir en un aspecto de gran interés en esta obra, la interesante teatralidad que destila este texto, consecuencia, sin duda, de la condición de autora y directora de escena de Laila Ripoll. A través de la recurrencia al mundo de la infancia, la autora se aleja del naturalismo para profundizar en lenguajes narrativos no exentos de humor negro que permiten acentuar la teatralidad de las situaciones y contribuir a la ceremonia de la catarsis colectiva. Como manifestó en la entrevista antes mencionada,

el mundo de los niños o el de las ancianas (en *Atra Bilis*) proporciona una teatralidad alejada del naturalismo y es otro tipo de teatro que a mí me gusta. El teatro naturalista me gusta verlo y leerlo, pero no me gusta hacerlo. [...] El hecho de jugar con ancianas o jugar con niños me da posibilidades de hacer lo que me da la gana y de encontrar una veta de humor que a mí me gusta mucho. Los niños pueden soltar la mayor barbaridad, con una tranquilidad y una capacidad de juego. . . , y son otros, se transforman [...] En esta obra hay un juego de transformaciones permanente, muy teatral.¹⁶

¹⁶ Art. cit., p. 122.

Pero tampoco debemos perder de vista su condición de eslabón de esa tradición iniciada por María Teresa León y María Zambrano en *La libertad en el tejado* y *La tumba de Antígona* al adentrarse en realidades paranormales, en el mundo de las sombras que se mueven entre los personajes *reales* y al jugar con el simbolismo de los espacios. Si en *La libertad en el tejado* María Teresa León escogía un espacio simbólico, el tejado de una vivienda madrileña donde La Sonámbula, una sombra blanca y etérea que representa la Razón, convive con aquellos que recuerdan, denuncian y expresan sus anhelos de libertad en un ambiente de represión, y María Zambrano en *La tumba de Antígona* elegía las frías paredes de la tumba donde es encerrada la protagonista por ejercer esa misma libertad en el acto de enterrar y honrar a su hermano muerto en lucha fratricida contra su otro hermano, presentes ambos como sombras también, en *Los niños perdidos* Laila Ripoll, rompiendo con la lógica de la realidad ficcional, convierte a sus protagonistas en unos entes que sólo existen en la cabeza de uno de ellos y transforma simbólicamente el desván del orfanato, con esa puerta que permanece siempre cerrada, en la tumba de unos huérfanos que habían sido ya condenados («Total, ya erais niños

perdidos. Al fin y al cabo, los niños de aquí no existen. Son como fantasmas y nadie va a reclamar por ellos», p. 114). Pero, como en el tejado o la tumba de María Teresa León y María Zambrano, los protagonistas de Laila Ripoll crean sus propios espacios de libertad dentro de los estrechos límites del desván y las posibilidades teatrales ofrecidas por un biombo roto, un armario de luna y unos disfraces. Además, en su recreación de esta *tranche de vie* de la España franquista, Laila Ripoll no duda en acudir a las posibilidades connotativas que la concepción del espacio sonoro brinda. Si antes se mencionaba la utilización de testimonios epistolares, los saludos ceremoniales, los rezos y los cantos fascistas, la acción se interrumpe en varias ocasiones con el sonido de aviones volando, el estrépito de los obuses, los gritos, susurros y voces de las víctimas de la contienda, los golpes en las puertas y las carreras de las persecuciones, el ruido de las botas desfilando, un recurso expresivo de gran intensidad que llega directamente al recuerdo de los lectores/espectadores asistentes a esta ceremonia que, por edad, fueron también protagonistas de algunas de estas manifestaciones, bien a través de la educación franquista, bien a través de las narraciones orales.

Esperamos que este recorrido por los tejados, las tumbas y los desvanes de la memoria histórica española, sugerido por la lectura de *Los niños perdidos* y su enlace con la tradición literaria de la inmediata posguerra, permita conocer mejor a las nuevas generaciones, como fue el deseo de su autora, Laila Ripoll, la situación de aquellos niños y niñas que fueron víctimas de aquel conflicto bélico y de la represión que después siguió en la España franquista de la posguerra, sumida en la represión y el hambre, las responsabilidades de los distintos colectivos en estos hechos, la exigencia del cumplimiento de la obligación moral de enterrar a los muertos según unos ritos, y la confianza en el poder regenerador de las jóvenes generaciones.